

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

FILIP ELDAN

RAD NA PREDSTAVI RIKARD TREĆI U
ČETVERO

DIPLOMSKI RAD IZ GLUME

izv. prof. art. Tatajana Bertok – Zupković

Osijek, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
2. WILLIAM SHAKESPEARE.....	4
3. RAD NA TEKSTU.....	5
4. KARAKTERIZACIJA LIKOVA.....	7
5. RAD NA ULOZI I PRVE PROBE NA SCENI.....	12
6. KONCEPT REŽIJE I MODEL IGRE.....	16
7. PODSVIJESNO STVARALAŠTVO.....	21
8. SURADNICI I PRVA PUBLIKA.....	23
9. RIKARD III U ČETVERO.....	25
10. LITERATURA.....	27

1. UVOD

... o glumi se uglavnom govori kao o igri. (Stjepanović, 2005:18)

Rad na svakoj predstavi podrazumijeva kompleksan proces. Proces stvaranja predstave je dugotrajan, kolektivan rad u kojem ljudi koji stvaraju predstavu na određen način doprinose u realizaciji iste. Svaki proces je sam po sebi jedinstven i neponovljiv, a svaka predstava zahtjeva različit pristup rada s obzirom na željeni produkt. Ako govorimo o dramskoj predstavi koja nastaje iz dramskog teksta, onda prije svega, proces služi konstrukciji dramske igre koja je u svakom slučaju najvažniji dio egzistiranja predstave. Bez igre (glume) nema dramske predstave. Upravo je taj glumački aspekt, nama kao ansamblu, bio vodilja i glavni razlog zbog kojeg smo odlučili kao glumci napraviti predstavu *Rikard treći u četvero*. Kao što sam naslov predstave daje naslutiti, predstava je nastala prema drami Williama Shakespearea *Rikard III*. Sama ideja da trojica glumaca i jedna glumica rade, i konačno igraju Shakespeareovog Rikarda trećeg, u kojem ima pedesetak lica, je izazov koji sa sobom nosi puno problema koje valja prebroditi. Izazov nosi probleme, ali isto tako otvara mogućnosti. Bez izazova nema želje i one potrebne iskre koja potiče na kreativan čin, koji je sam po sebi okosnica svake dramske prikazbe. Dakle, bez kreativnosti nema glume, a bez glume nema predstave. Pokušat ću, dakle, pisati o nastajanju ove predstave, o problemima i izazovima na koje smo naišli tokom rada te što sam naučio o glumi i, konačno, o samome sebi kao glumcu tijekom cijelog procesa rada na ovoj predstavi.

2. WILLIAM SHAKESPEARE

Rad na našoj predstavi započeo je samim odabirom drame Williama Shakespearea *Rikard III*. Želja da insceniramo tu veliku dramu slavnog engleskog autora ponukala nas je da se njime, kao autorom, počnemo baviti kao glumci, redatelji i dramaturzi naše buduće predstave. Naravno, kao studente glume nas je prije svega zanimao glumački pristup brojnim licima koje je Shakespeare u ovoj drami stvorio. S obzirom da nas je bilo samo četvero glumaca, morali smo dramaturški smisliti i adaptirati tekst tako da je moguće ispričati priču. No prije svega valja upoznati autora samoga djela.

William Shakespeare (1564. – 1616.) engleski pjesnik, glumac i dramatičar u svakom slučaju jedan od najvećih dramskih pisaca svih vremena, smatra se engleskim nacionalnim pjesnikom. Ne samo da je Shakespeare uspio stvoriti neke od najcjenjenijih kazališnih komada u zapadnoj književnosti, nego je također izmijenio englesko kazalište širenjem očekivanja o tome što bi se moglo postići kroz karakterizaciju, zaplet, radnju, jezik i žanr. Njegova poetska umjetnost pomogla je u podizanju statusa popularnog kazališta, kojem su se divili intelektualci kao i oni koji su tražili čistu zabavu. Shakespeare je ujedinio tri glavne struje u literaturi: stih, poeziju i dramu. Za pjesništvo jezika, on je uveo svoju elokventnost i raznovrsnost dajući najuzvišenijim izrazima elastičnost jezika. Drugo, sonete i poeziju je vezao u strukturi, i uveo je ekonomiju i intenzitet u jezičkom izrazu. U trećem i najvažnijem području, drami, on je spasio jezik od nejasnoća i nepreglednosti unošenjem stvarnosti i živosti. Shakespearov rad u prozi, poeziji i drami označava početak modernizacije engleske književnosti uvođenjem riječi i izraza, stila i oblika u jezik. Shakespeareovo dramsko stvaralaštvo teoretičari dijele u tri velike cjeline: tragedije, komedije i povijesne drame. Upravo su povijesne drame, kojima spada i Rikard III, bile predmet istraživanja u početku rada na našoj predstavi.

Sagledavajući Shakespearove povijesne drame dolazimo do zaključka da Shakespearea u najmanju ruku promatramo kao onoga koji se zanima za povijest vlastite zemlje, te ga samim time možemo okarakterizirati kao politički angažiranog pisca. U tom smislu Rikard treći nije samo drama karaktera, već i politička drama: *Rikard III je hotimičan*

kvaritelj društva, nakaza i upozorenje na zlo. (Kortner,1989:144)¹ Rikard III kao lik utjelovljuje zlikovački teror kojeg Shakespeare plasira kao najgore vršenje vlasti. Takvim političkim stavom ova drama postaje aktualna za sva vremena, jer se tiče svake vlasti u svakom razdoblju. Dakle, upozorenje kao postupak Shakespeareu daje svezvremenski značaj, a svima koji se odluče na prikazivanje ove drame još jedan segment istraživanja značenja toga predloška.

Imajući na umu kompleksnost drame koju želimo napraviti, mi smo od početka pokušali doprijeti do suštine svakog lica. Pri iščitavanju nismo samo razmišljali o brojnim dramaturškim problemima teksta, već smo tražili odgovore na pitanja koja se tiču glumačkog, pa i režijskog problema postavljanja komada. Tko će igrati koju ulogu; koja lica možda nisu potrebna i može ih se “štrihati”; igramo li svi Rikarda ili će to biti samo jedan glumac dok ostali transformacijom igraju sva preostala lica; što nama znači taj tekst; kakvi su izazovi scene i kostima... Brojna pitanja povlače brojne zadatke koji se moraju izvršiti prije prve probe u prostoru. To je prije svega rad na tekstu.

3. RAD NA TEKSTU

Kakav god odnos prema tekstu imali, smatrali ga potrebnim ili nepotrebnim, važnim ili nevažnim, neka vrsta rada na njemu biće u svakom slučaju neophodna. (Stjepanović, 2005:96)

Svaki rad na tekstu možemo u teoretskom smislu podijeliti na najmanje tri faze: ostvarivanje prvog dojma, utvrđivanje činjenica te njihova analitička provjera i dopuna. Gotovo svi koji su se bavili i pisali o glumi, ističu kako je prvi dojam teksta nezaobilazan element u razumijevanju teksta. Stanislavski prvom dojmu daje skoro odlučujuće značenje uspoređujući ga s prvim susretom budućih ljubavnika ili supružnika, te ga smatra prvom etapom u stvaranju. Brecht također govori o radu na tekstu i smatra da se tekst mora dugo čitati i pritom se valja puno čuditi i proturječiti, a prije nego li se tekst upamti, glumac mora dobro znati što je to čemu se čudio i protivio. Znači, prvi dojam je rezultat neposrednog i intuitivnog pristupa tekstu, koji stvara vlastito, individualno mišljenje, i pomaže ga braniti

¹ Prema Melchinger, Siegfried.(1989.), *Povijest političkog kazališta*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

pred tuđim. Prvi dojam glumcu daje određenu slobodu tumačenja teksta i uloge, što je svakako preduvjet za poticanje glumčeve mašte i kreativnosti.

Nakon prvog dojma, dolazimo do činjenica zapisanih u tekstu. Činjenice su materijal koji se prikuplja i kao takav direktno pomaže, kako razumijevanju i tumačenju teksta i uloge, tako i dolaženju do potrebne psihotehnike koja je neophodna za realizaciju glumačke uloge. Tražiti činjenice znači postavljati konkretna pitanja, te potom u tekstu pronaći za njih valjane odgovore. Tko (kakva ili kakav)? Što radi? Zašto? Gdje? Kada? Kako?

Odgovor na pitanje *tko*, pronalazimo u tekstu kao imenicu, a odnosi se na konkretan lik. Pitanje *što radi*, upućuje na glagole zapisane u tekstu, ili formulacije koje opisuju radnje. *Zašto* zahtjeva riječi ili formulacije koje određuju želju, motiv i potrebu. To su izrazi kojima se formuliraju volja, htijenje, nastojanje, cilj ili namjera u pogledu nekog plana za budućnost. Pitanje *gdje* postavljamo kako bismo utvrdili mjesto događaja. *Kada* podrazumijeva riječi i izraze kojima shvaćamo vrijeme vršenja radnje, dok pitanje *kako* otkriva priložne oznake kojima se određuje način vršenja radnje.

Koliko je važan ovakav pristup tekstu, potvrđuje profesor Boro Stjepanović u svojoj knjizi *Gluma III: IGRA*:

Nakon uočavanja svih ovih podataka koji već stoje u tekstu, moguće je, i bez naročite analize i maštanja, sasvim precizno odgovoriti na ključna pitanja koja će radnju učiniti konkretnom: Ko s kim, šta i zašto **radi**, gdje, kad i kako. Očigledno je da je radnja ona osovina oko koje se sve vrti, ostalo su njena određenja. Uzalud se izlazi na scenu ako predhodno nije otkriveno šta treba da se radi?, i u odnosu na koga?, pa onda zašto?, pa gdje?, pa kad? I na kraju kako? Mnogi griješe što znaju, i to nepotpun, odgovor na pitanje Ko? I zadovolje se time. Koja korist ako se zna samo da se lik zove, na primjer, Tatjana. Ili se zna kako? ili gdje?, a ne zna najvažnije ŠTA? (Stjepanović, 2005: 99).

Uz prvi dojam i činjenice, nezaobilazna tema koja se nameće u vezi s radom na tekstu je tumačenje onoga što je zapisano „iza“ riječi i rečenica. Ono što se nalazi između redova je gotovo u enigmatskoj formi, kako kaže Boro Stjepanović: „Tu enigmu treba analizom razotkriti i tako se pripremiti za scensku realizaciju.“ (Stjepanović, 2005: 100). Analiza teksta je potrebna kako bi se pripremljeno došlo do prve probe na sceni. Temeljitom analizom teksta dolazi se do povezivanja otkrivenih činjenica i stvaranja novih, potrebnih spoznaja za izgradnju mašte. Ona predstavlja prodiranje u dublje značenje teksta i uloge, u njihovu suštinu i smisao.

Utvrđivanje situacije i događaja kompletne dinamike djela koja vodi ka konstrukciji priče je analiza radnje. Analiza situacije je odnos dinamičkih sila, ili aktivna veza između likova. Analizom situacije se utvrđuje karakter osnovnog odnosa među likovima. Analiza okolnosti otkriva ambijent i atmosferu u kojima se radnja događa. Kada je sve to utvrđeno, dolazimo do onog glumački najzanimljivijeg, a to je analiza lika. Oslanjajući se na sve prikupljene činjenice i dolazeći do svih potrebnih spoznaja, analizirajući lik, postavljamo ono scenski najvažnije pitanje: što on/ona radi na sceni i u kakvim okolnostima?

Razmišljajući o svemu dosada rečenom o radu na dramskom tekstu, mi smo prve čitaće probe koristili u smislu odgovaranja na sva ova ključna pitanja. Osmislili smo kompletnu glumačku podjelu. Shvatili smo da jedan glumac (Nikša Eldan) mora igrati Rikarda, dok mi ostali (Nino Pavleković, Kristina Fančović i ja) igramo sve preostale likove. Činjenica da je nas troje imalo zadatak iz scene u scenu glumiti drugi lik, daje naslutiti da smo tim više imali o čemu misliti kada je riječ o analizi teksta i lika. Svatko od nas je trebao utvrditi najmanje pet karaktera i odnosa među likovima. Odlučili smo da će Kristina igrati sve ženske likove. Upravo smo zbog toga više scena pretopili u jednu, kada je situacija takva da su u sceni dvije ili više žena, ili smo u nekom slučaju dramaturški vodili neku bitnu stvar kroz sasvim drugu scenu. Takav rad na tekstu je kao da rješavate najkompliciraniju križaljku kojoj nema kraja. Pokazalo se da se većina problema može riješiti tek u prostoru – na sceni, u toku probe. Neke smo likove potpuno izbacili iz komada, jer naprosto u ovakvom konceptu nisu bili potrebni. Analizom svih likova, ostavili smo one najvažnije za priču.

4. KARAKTERIZACIJA LIKOVA

Radom na predlošku teksta, napravili smo prvu radnu varijantu *Rikarda III u četvero*. Od brojnih Shakespeareovih lica, mi smo ih izabrali četrnaest, prebacujući replike izostavljenih onima koji su uvršteni u našu verziju. Tako smo, na primjer, najbitnijem pomoćniku Rikarda, Buckinghamu, dali neke replike važne za razumijevanje radnje koje su izvorno pisane za druga lica koja imaju istu funkciju. Isto tako su riješena mnoga druga lica pa se u konačnici došlo do sljedeće podjele: Nikša igra Rikarda Glostera, Kristina igra, kao što smo ranije ustanovili, sva ženska lica (to uključuje Lady Anu, Elizabetu i Vojvotkinju od

Yorka), te jedno muško (Eduard, princ od Walesa). Nino igra grofa Riversa, lorda Hastingsa, Rikarda Yorka i Jamesa Tyrrela, dok su meni pripali vojvoda Buckingham, George Clarence i kralj Eduard IV. Uz ova, nazovimo velika lica, tu su i ona mala, prolazna poput dvoje ubojica, stražara i kardinala.

Kako bismo došli do suštine karaktera svakoga od ovih lica, bilo nam je posve jasno da najprije moramo doprijeti do Rikarda Glostera kao lika. Ono što je svakako najzanimljivije kod ovog lika jeste, naravno, njegova neizmjerena zloća. Tu se postavlja, po meni, suštinsko pitanje kompletnog komada – zašto? Zašto on radi sva ta nedjela? Iz tog ključnog pitanja možemo doprijeti do drugih lica, jer se cijela radnja vrti oko Rikarda, a sva lica djeluju kao pomagači ili odmagači u odnosu na njega. Ono što se Shakespeareu čak i zamjeralo je Rikardova neodoljiva simpatičnost i ljudskost koju on kao karakter posjeduje i tako kod publike osvaja kako prezir, tako i empatiju bez obzira na sve što radi. Ja smatram da se Shakespeareu to najmanje može zamjeriti u ovom komadu, zato što je ta Rikardova volja, da se uzdigne na vrh prijestolja, toliko jaka da ga čini fantastičnim karakterom, a glumcima koji ga igraju pruža nepreglednu paletu mogućnosti u pristupu rada na toj ulozi. Ako ga uspoređujemo s ostalim Shakespeareovim zlikovcima, on ponovno ima posebno mjesto u njegovom opusu. Za razliku od Jaga iz Otela, Rikard ne ubija iz zabave, već samo zato da zadovolji svoju jedinu težnju: da se, naime, popne na najveću stepenicu ljudske moći i vlasti. On na tom putu jedino bira sredstva, a tko god mu se nađe na putu, on ga ukloni, a kada to učini, ne obazire se više na njih, nego ide dalje svojim putem. U Rikardu nema ni trunke savjesti sve do samoga kraja komada. On nema nikakvih moralnih skrupula, nikakvih motiva, koji bi ga odvrćali od zla, nikakvih pregrada, koje bi ga smetale u konačnom izvršenju njegovih namisli, njegovih krvavih želja i težnja. On nema ljubavi prema braći (Clarenceu i Eduardu), ni prema nevinoj djeci (York i Eduard), ni prema ženama (Ana i Elizabeta), ni prema prijatelju (Buckingham). On ih sve ubija bez milosti i bez kajanja:

Jer ne znaju za suzu sažaljenja

Te moje oči

(Shakespeare, 1923: 21)

On nije samo psihološka izopačenost, nego i fizička. Ružan, nagrđen, sa grbom na leđima, on je groteskna zloća. Njegove fizičke karakteristike su glumački neodoljive kako glumcu koji ga igra, tako i glumcima koji igraju druga lica u sukobu s njime. No, prije svega,

on je neviđena sila u dramskom smislu. Karakter koji i po definiciji proizlazi iz volje, htijenja za djelovanjem u skladu izvršavanja određenog cilja. Upravo iz tog htjenja da bude vladar, on djeluje kako djeluje, te na kraju doživljava potpuni poraz.

Sada kada smo ustanovili Rikardov karakter, moramo postaviti još jedno pitanje. Zašto bi itko pravio dramu o takvom zločincu? To pitanje nije samo pitanje morala, već je to suštinsko pitanje naše predstave. Zašto Rikard čini to što čini, i kolika je odgovornost ostalih lica spram svih Rikardovih djela? Naime, došli smo do zaključka da Rikarda ne treba prikazati i igrati prvenstveno kao zločinca, već kao čovjeka sa svim njegovim vrlinama i manama. Analizirajući tekst, shvatili smo da sva lica negdje u sebi nose dio te Rikardove zloće, samo što nitko osim njega nema dovoljno volje i inteligencije da napravi ono što je Rikard napravio. Postupci ostalih lica itekako utječu na Rikardove postupke. Smatram da je time Shakespeare htio prikazati surovost i bešćutnost svih onih koji se bezobzirno bore za vlast i pritom prave zločine nevjerojatnih razmjera. Tu ideju smo odlučili provući kroz našu predstavu.

Rikardovi pomagači njemu su samo oruđe kojim se on služi da dođe do svog cilja, a kad mu više ne trebaju i kad hoće samo malo drugačije postupati, moraju pasti. Njegov glavni pomagač je Buckingham. Lik koji uviđa vlastitu korist ukoliko pomogne Rikardu da postane kralj. Scena koja možda najbolje prikazuje Rikardov odnos prema svojim prijateljima je u prizoru gdje Buckingham od njega zahtijeva herfordsku grofoviju koja mu je obećana, a Rikard kao da ga i ne čuje, govori o posve drugim stvarima. Buckingham tijekom cijelog komada djeluje u svrhu ostvarivanja vlastitog cilja, a to uključuje isključivo materijalnu korist. On je lik klasičnog ulizice i izdajnika. Njegovi su postupci krajnje bešćutni, pogotovo kada, znajući da će Rikard dati ubiti Elizabetinu djecu, sudjeluje u njihovom odvođenju u smrt. On je čovjek žive ćudi, agilan, darovit i ambiciozan, te se u mnogim crtama može usporediti sa Rikardom. Razlika je zapravo u tome da on ipak ne može počinuti takve strašne zločine.

Ženski likovi su također vrlo zanimljivi. Možda jedna od najbolje napisanih scena u povijesti drame stoji u Shakespeareovom komadu *Rikard III*, i to scena u kojoj Rikard prosi Anu za ženu, a prethodno je ubio njenog bivšeg muža. On ne samo da uspijeva u svome naumu, nego to uspijeva pred mrtvim tijelom pokojnoga muža udovice Ane. Sam duševni proces, što ga Ana doživljava u tom prizoru, može se na „prvu“ čitati pretjerano naivnim, no zapravo se samo događa tako naglo da nas iznenađuje. Razlog zbog kojeg ona pristaje na taj

brak leži u Rikardu kao karakteru koji je u stanju da preokrene čitav svijet samo da dođe do svoga cilja. On je jednostavno puno jači od Ane. Slična je scena između Elizabete i Rikarda u kojoj Rikard traži blagoslov da oženi Elizabetinu kćer, a prethodno joj je ubio djecu. Bez obzira što je tokom cijelog komada Elizabeta, uz Richmonda na kraju, najjači Rikardov protivnik, i to mu polazi za rukom. Upravo se u tim scenama najbolje mogu vidjeti karakteri tih naizgled jakih žena, koje su zapravo robovi vladajućih struktura. One su dovedene do situacije u kojoj nemaju izbora, jer su njihovi životi određeni politikom. Onaj koji vlada, taj ih ima. U tom smislu one su najveće žrtve Rikardovih nedjela.

Rikard nije oduvijek bio sam protiv svih, što se najbolje vidi u njegovom odnosu prema braći. Eduard, koji je kralj, poznaje Rikardovu ćud, ali nije svjestan dokle je ovaj spreman ići u svojim nedjelima. Rikard se pred njime postavlja kao najodaniji prema kruni, za koju je, na kraju krajeva, ubio bivšeg kralja i nasljednika krune, kako bi se Eduard mogao zakraljiti. Ta mu prošlost daje povjerenje kod kralja, koje on koristi da uvjeri Eduarda kako je Clarence izdajnik i potencijalni ubojica njegovih nasljednika, te ga se kao takvog treba riješiti. Paralelno, Rikard uvjerava Clarencea kako je upravo on taj koji će za njegovo pomilovanje moliti kralja, no on to ne čini, već ubrzava pogubljenje i na kraju okrivljuje Eduarda za smrt njihovog brata.

Kralj Eduard ima samo jedan prizor, u kojem vidimo odnose među braćom. On se iskreno kaje što je skrivio smrt svoga brata Clarencea. Od drugih lica saznajemo puno o njegovom karakteru, kao o bludniku, proždrljivcu i tiraninu. On je kao lik, možda, najveći okidač Rikardove mržnje. Eduard je postao kralj zahvaljujući Rikardu, a Rikard njega vidi kao lika koji samo uživa u blagodatima kraljevanja i pri tom mu ne daje nikakve zasluge. Upravo to Rikarda najviše iritira i čini gnjevnim.

Za razliku od Eduarda, Clarence je idealiziran lik koji je prikazan puno boljim od svoje braće. On nema pretenzije da svrgava krunu i da bude vladar. Vjeruje u svoju braću, koja ga na kraju ubijaju, u suštini zajedno, i to iz najnižih poriva očuvanja ili dolaska na vlast. Shakespeare ga je namjerno idealizirao zato da napravi što veću razliku između njega i Rikarda i da nas tako što više potrese njegova smrt. Sam Rikard kaže za njega da krasno zbori, i o tom se doista uvjeravamo u prizoru kada Clarence pokušava odgovoriti ubojice da ga smaknu.

Jedini Rikardov pravi protivnik je Richmond. On je najidealnije lice u drami. On je hrabar i plemenit mladić, koji osjeća u sebi veliki poziv, da oslobodi narod od tiranina

Rikarda. Mi smo kasnije u radu preokrenuli njegovu ulogu, poistovjetivši ga sa Rikardom. Time smo htjeli reći da su vladajući, ovako ili onako, najčešće, nažalost zli. Zato smo odlučili da Nikša uz Rikarda igra i Richmonda kojega smo kao lice sumirali u njegovom zadnjem monologu, što je ujedno i kraj komada.

Ostali likovi su manje zastupljeni, ali vrlo važni za komad. Lord Hastings, kraljev komornik, lice je koje, slično kao Buckingham, vidi vlastitu korist ako surađuje sa Rikardom protiv kraljice Elizabete. On ne želi da Rikard bude kralj, ali ne shvaća da Buckingham sa kojim kuje plan protiv Rikarda, ustvari radi na Rikardovoj strani. Njega Buckingham, u Rikardovu korist, proglašava izdajicom, te ga Rikard daje smaknuti. Rikardu Hastingsova smrt treba zato što je Hastings, kao kraljev komornik, nakon smrti kralja, povjerenik krune. Hastings u svakom slučaju, nije prikazan kao pozitivac, jer je on jedan od onih koji jednako kao Rikard žele samo vladati, i to pod svaku cijenu, neovisno o posljedicama njegovog puta prema vlasti.

Sva lica su veoma kompleksna i zahtijevaju dobru pripremu prije nego li se krene u prostor ili na scenu. Od samog početka nismo htjeli banalizirati bilo koje od ovih lica, no isto tako smo bili svjesni prisutnosti humora, koji se provlači gotovo kroz sve scene. Poznato je da Shakespeare u svim svojim komadima, bili oni ozbiljne političke drame, tragedije ili komedije, uvijek ostavlja prostora humoru, koji je naročito protkan kroz manja lica, poput grobara u Hamletu, ili ubojica u Rikardu III. Takve dijaloge Shakespeare jezično piše lakšim stilom, u prozi, rječnikom običnog, malog čovjeka. Ono što je zanimljivo, da su takva lica svojevrsan komentar na ono što se dešava, ona su glas naroda.

Veza između glumca i lika je golema. U radu na predstavi, lik postupno postaje dio glumčeve svakodnevice. Bez lika nema priče, bez priče nema događaja, a bez događaja nema drame. Dakle, kreiranje određenog lika, ili više njih, stvara glumčevu ulogu u predstavi, pa bismo mogli reći da cjelokupni zadatak glumca u predstavi, sve ono što on mora obaviti, nazivamo - ulogom. Svi likovi koje igram i sve radnje koje obavljam u predstavi čine moju ulogu. Kada govorimo o ulozi, nikako ne možemo pobjeći od činjenice da ona, sama po sebi, mora imati svoju perspektivu. Ta perspektiva uloge, naravno, usko ide uz perspektivu samog glumca. Kako bih shvatio svoju ulogu u predstavi koju radim, moram imati na umu da bez svih znanja o psihotehnici ne mogu doprijeti do te, tako željene perspektive.

5. RAD NA ULOZI I PRVE PROBE NA SCENI

Dogovorimo se da perspektivom nazivamo promišljenu harmoničnu međuzavisnost i raspored dijelova pri svladavanju cjeline drame i uloge. Nema igre, radnje, pokreta, misli, govora, riječi, osjećanja, itd., itd., - bez odgovarajuće perspektive. Najobičniji ulazak i izlazak sa scene, izgovorena fraza, riječ, monolog – treba da imaju perspektivu i konačan cilj (glavni zadatak). Bez perspektive ne treba reći ni najjednostavnije da ili ne. Velika fizička radnja, saopćavanje značajne misli, proživljavanje velikih osjećanja i strasti, stvoreni su iz mnoštva sastavnih dijelova, te, scena, čin i drama u sjelini ne mogu proći bez perspektive i krajnjeg cilja (glavnog zadatka). Tek pošto glumac razmisli, proanalizira, proživi svoju ulogu u cjelini i pošto se pred njim otkrije daleka jasna, lijepa, primamljiva perspektiva, njegova igra će postati, da tako kažemo, dalekovidna, a ne kao ranije kratkovidna. Tada neće moći igrati pojedine zadatke, neće moći govoriti pojedine fraze, nego cijele misli i periode. (Stanislavski, 1991:98.)

Kako bih došao do svoje uloge, potrebno je puno vježbe. Na kraju, sva teoretiziranja gotovo da padaju u vodu ukoliko se ulozi ne pristupi vježbajući. Kao što glazbenik, kada priprema koncert, sate i sate provodi vježbajući glazbenu partituru, tako i glumac vježba svoju ulogu. On vježba partituru radnji koje mora obaviti. Recimo da su fizičke radnje onaj dio obavljanja zadatka koji se samim odabirom, vježbom i ponavljanjem savladavaju upornošću, dok se takozvane unutarnje radnje savladavaju sagledavanjem puno šireg konteksta uloge. Kao što Stanislavski kaže u spomenutom citatu - da se ulozi ne može pristupiti bez znanja o perspektivi. Tako sam i ja pokušavao od samog početka i prvih proba na sceni kreirati djelić po djelić svoje uloge, i to jasnim putem prema konačnom cilju.

Prvim improvizacijama na sceni je nemoguće pristupiti bez ikakvih saznanja o perspektivi vlastite igre i uloge. Odabir radnji zavisi o konačnom cilju kojeg nazivamo perspektivom uloge. Na primjer, kada sam radio Clarencea, Rikardovog brata, imao sam na umu to da ja kao Filip znam da će Clarence na kraju prvog čina biti ubijen. To kao Clarence ne znam. Znači da bi bilo suludo igrati Clarencea kao patnika koji žali nad svojom sudbinom od samog početka drame. Kako bi se logično došlo do scene u kojoj Clarence moli ubojice da ga ne ubiju, potrebno je u prethodnom prizoru igrati upravo suprotno osjećanje toga lika, kao čovjeka koji bez obzira što će biti zatvoren, ima nadu i vjeruje da će ga brat izbaviti iz zatvora. Kada bi se na samom početku igralo nepovjerenje, nemoguće bi bilo izazvati čuđenje i razočarenje u Rikarda, kada kao Clarence čujete da je upravo on taj koji je zapovjedio da vas ubiju.

Zanimljivo je to da, kao glumac, spoznajem kompletnu ulogu tek kada sve scene isprobam zajedno sa partnerima. Dok ne probam, ne znam ništa. Upravo je to dokaz da je proba u glumačkoj profesiji počelo svega. Bez probe nema nikakvog rezultata, i što je više proba, to je predstava bolja. U radu na ovoj predstavi bilo je najteže na prvim probama u prostoru, kada smo improvizirali. To je bio vrlo zahtjevan rad, zbog toga što gotovo svi igramo više od jednog lica, a takav zadatak zahtijeva jake, očite i jasne transformacije do kojih se u prvim improvizacijama ne može doći. Kada stalno mijenjate lica, perspektiva uloge se čini nejasna i daleka u samom procesu rada. Zato je bilo potrebno da se oslonimo, prije svega, na tehniku glume, kao sredstva koje nas vodi do kompletne uloge. Ako hoću postići što veću razliku između Clarencea i Eduarda, prije svega ću to pokušati napraviti tehnikom. Glasom, govorom i pokretom. Ako je Clarence onaj koji krasno zbori, onda ću Eduarda igrati suprotno, kao čovjeka koji teže bira riječi, i više se uzda u sebe kao kralja koji djelom pokazuje svoje vrline. Tu je i Buckingham koji se, za razliku od Clarencea i Eduarda, koristi potpuno drugim sredstvima – on je ironičan, podmukao, moglo bi ga se opisati kao onoga koji ispituje, prevrće, laže i manipulira kako bi došao do konačnog cilja. U fizičkom određenju on je kao guja, dok su ova dvojca, recimo, pijetlovi. Ponosni i uspravni – tako i izgledom suprotni u odnosu na Rikarda kao njihovog brata. U početku, kada još nisam bio svjestan svih fizičkih i psiholoških karakteristika svojih likova, mogao sam samo pratiti glavnu radnju temeljenu na činjenicama iz teksta. Tek kada smo se probili kroz tekst, ja sam uvidio kompleksnost svoga zadatka. Tada sam shvatio koliko treba suptilno i oprezno voditi svoju ulogu do kraja komada. Vidio sam perspektivu ili krajnji cilj svakog lika.

No kada govorimo o prvim probama u prostoru, možda je ipak najbitnije poštovati improvizaciju kao sredstvo igre. Ako se vratimo na analizu teksta, posebno na onaj čuveni prvi dojam, onda je jasno da svatko od nas glumaca ima svoje viđenje i svoj stav o tome kako bi to trebalo igrati i konačno fiksirati. Baš zbog toga, što svatko ima svoj stav, bilo je važno da u prvim improvizacijama poštujemo inicijativu drugih i da nam prihvaćanje partnerovog impulsa bude vodilja ka stvaranju zajedničke igre. Partnerska igra zahtijeva kompromis, koji vodi stvaranju ansambla. Skladan ansambl, koji je u stanju bezbroj puta isprobavati samo jednu scenu bio je, po mom mišljenju, najvažniji čimbenik stvaranja naše predstave. Zato su prve probe u prostoru postajale sve učinkovitije od trenutka kada smo se prepustili zajedničkoj igri. Možda nismo došli do velikih, vidljivih rezultata, ali smo postali partneri i prijatelji u igri, što je za daljnji rad bilo neprocjenjivo važno postignuće.

U prvim se improvizacijama vide odgovori na sva prije postavljena pitanja. Počinju se otkrivati sasvim novi problemi koji se u radu za stolom ne vide. Problem postaje scena. Sve njezine zakonitosti neumoljivo kažnjavaju svaki prethodni propust. Gledajući partnere u scenama u kojima me nema, vidio sam da problemi nastaju najčešće onda kada nisu jasno dogovoreni odnosi među licima i njihove funkcije. Tko je u kojoj sceni subjekt, a tko je protivnik, što je objekt sukoba i kuda konačno vodi pojedina scena – to su pitanja koja su postala ključna u trenutku kada smo stupili na scenu.

Za mene je u početku bilo najteže improvizirati scene u kojima igram Buckinghamu zbog toga što je on najkompleksniji lik iza Rikarda. Iako je puno zastupljen u količini teksta, teško je odrediti njegovu funkciju, pogotovo u prvim scenama, iz razloga što je on lik koji, možda, najmanje govori ono što radi. Kod Shakespearea je način igre katkada doslovno upisan u tekstu, s obzirom da lica često puta doslovno najavljuju publici u svojim monolozima ono što će uraditi ili ono što misle. Buckingham je lice koje ima vrlo malo takvih monologa. On je u tom smislu vrlo samozatajan i mističan. Upravo je zbog toga bilo potrebno pažljivo birati sredstva kojima ću doći do točne funkcije toga lika. Na primjer, u trećem prizoru prvog čina, kada Rikard dolazi u sukob sa kraljicom Elizabetom pretvarajući se kao najodaniji sljedbenik kralja Eduarda, svoga brata, osporavajući legitimitet Elizabetinog i Riversovog statusa na dvoru, Buckingham igra dvostruku igru. U početku je teško prepoznati na čijoj je on strani. On ispituje sukobljene strane, pa možemo reći da on u tom trenutku niti je protivnik, niti pomagač subjekta (Rikarda), već je neutralna sila koja djeluje u vlastitom interesu. Iako je najmanje zastupljen u tom prizoru, ja sam shvatio da upravo tu treba odigrati njegov odabir strane. On, za razliku od drugih, uviđa Rikardovu nadmoć i Rikardovu namjeru da nadvlada i konačno svrgne kralja. Upravo u tom prizoru, on shvaća i odabire stranu, bez da to kaže ili da to na bilo koji način obznani. Zato je teško odigrati njegovu liniju, jer je potrebno u malim, sitnim reakcijama i odnosima odigrati njegovu odluku. Tu se on odlučuje biti Rikardov pomagač i od tada je njegova linija puno jasnija, iako on do samoga kraja vodi vlastitu liniju u kojoj koristi Rikarda u svrhu dolaska do objekta želje – vlastitog obogaćivanja.

U ovom primjeru vidimo koliko je važna svijest o perspektivi uloge. Ne može se sve odigrati odmah, na početku komada, nego treba pametno reducirati igru, što je u prvim improvizacijama teško, jer pretjerana želja da se pokaže opća uloga vodi u trošenje svih mogućnosti i nijansa uloge na samom početku komada. U tom smislu, vjerojatno, jedni drugima najviše pomogli u traženju tih nijansi. Konačno je partner taj koji ukazuje na nelogičnosti i pogreške. Nemoguće je igrati kralja, ako ti partner ne igra podanika. Nemoguće

je igrati žrtvu, ako ti partner ne igra krvnika i nemoguće je, u konačnici, igrati bilo što i doći do bilo čega bez međusobnog dogovora, poštivanja, razumijevanja i prihvaćanja partnerove inicijative.

Zato su prve probe u prostoru, po mom mišljenju, najteže. One funkcioniraju na sistemu pokušaja i pogrešaka, i time zahtijevaju veliko strpljenje svih koji se njima bave. U radu na *Rikardu III u četvero* bilo je u početku vrlo teško doći do bilo kakvog rezultata. Pokušaji prvih improvizacija katkada su se činili potpuno uzaludnima. Bilo je tu puno materijala kojeg smo kasnije odbacili, puno nezadovoljstva i sumnje u naš rad. Činilo se, u početku, da je nemoguće da nas četvero sve to odigra i dočara. Borili smo se sa domišljanjem razlika u pristupu velikoj količini likova koje igramo. Dramaturški problemi postajali su golemi i činili su se nepremostivi. Gledajući jedni druge, činilo nam se da sve ide u krivo. Nikako nismo mogli dokučiti kod igre u kojoj je bilo potrebno da brzim izmjenama dočaramo tako kompleksnu i zamršenu priču. Količina teksta katkada se činila nesavladivom. Sati i sati vježbanja rečenice i stiha, fizičke transformacije, govorne i glasovne razlike likova, savladavanje scene, odnosa, tehnike, kostima i zvuka činilo se nemogućom misijom. Tu je stupio moment u kojem je ostala samo velika želja da napravimo predstavu.

Nakon nekog vremena stvar se smirila i počeli smo uviđati rezultate rada. Jednostavno smo shvatili da smo do nečega došli. Isprobane scene postajale su nam sve jasnije. Došli smo do zajedničkog mišljenja o vrstama odnosa među likovima. Savladali smo, više-manje, cijeli tekst. Počeli smo lakše improvizirati i javila nam se potreba za fiksiranjem mizanscena i ritma igre. Radost probanja nam se ponovno vratila i shvatili smo da slijedi druga faza u radu na našoj predstavi. Faza aranžiranja i režiranja.

U tome nam je najviše pomogao naš mentor Majkl Mikolić. On je od samog početka radio s nama na predstavi. Pomogao nam je u prvim analizama teksta i dao nam smjernice kako da krenemo s radom u prostoru. Faza prvih improvizacija prošla je bez njegovog prisutstva i bila je svojevrsna priprema da dođemo do druge faze rada u kojoj je on kao mentor ujedno i redatelj naše predstave.

6. KONCEPT REŽIJE I MODEL IGRE

Model se može posmatrati i kao karakterističan tehnički postupak ili izbor i upotreba određenih tehničkih sredstava kojima se postiže svrha glume, njena komunikacija s publikom. (Stjepanović, 2005:181.)

O modelu igre možemo razmišljati u tri osnovna pravca i vezati ga uz tri najvažnija imena povijesti glume. To su Stanislavski, Brecht i Artaud ili dramski, epski i poetski model igre. Analizirajući razvoj drame, kazališta i glume kroz povijest, možemo zaključiti da se gotovo uvijek dolazi do pitanja modela igre u kontekstu ova tri modela. Iako sva tri predstavnika pripadaju epohi prošlog stoljeća, o pitanju modela igre se od antike, pa do danas, raspravljalo u ova tri pravca. Prije nego što krenemo u analizu naše predstave u kontekstu modela igre, pokušat ću raspraviti tu problematiku kroz najvažnije teze ovog problema kroz povijest.

Prema Aristotelu, drama je *podražavanje radnje*. Model dovodi u pitanje razlike u igri koja nastaje na temelju odnosa prema *podražavanju samom* i prema *predmetu podražavanja* (radnji). Različiti modeli se također bave pogledom na radnju s obzirom na vremenski plan u kojem je smještena, na vršioce, organizaciju i tehniku podražavanja radnje. Bitno je spomenuti da se razlike u modelima događaju u odnosu prema *Aristotelovom podražavanju*. Afirmacija takvog pristupa razmišlja o igri kao o stvaranju iluzije stvarnosti ili o takozvanom *dvojniku stvarnosti* čija se realizacija postiže *mimezisom* ili najbanalnije rečeno – oponašanjem stvarnosti, dok negacija smatra da se radi upravo o suprotnom – *antiiluzionizmu* ili *nerealizmu*. Ukratko, govorimo o dramskom, epskom i poetskom modelu.

Stanislavski, kojeg smatramo predstavnikom dramskog modela, postavlja umjetnost *proživljavanja* kao glavnu odrednicu glume. U svojem *Sistemu* bavio se svim karakteristikama glumačke umjetnosti i time je, možda, jedini koji je glumi dao imanentnu funkciju, ne stavljajući je direktno u kontekst kazališta. U vremenskom kontekstu kod Stanislavskog se radnja dešava *sada i ovdje*, a glumac je taj koji proživljava svoju ulogu zamišljajući takozvani četvrti zid, koji ga distancira od komentara prema publici.

Nije slučajno jedna od najbitnijih osnova naše umjetnosti proživljavanja princip: "Podsvjesno stvaralaštvo prirode pomoću svjesne psihotehnike glumca". (Podsvjesno preko svjesnog, spontano pomoću voljnog). Prepustimo sve što je podsvjesno čarobnici prirodi, a okrenimo se onome što je nama

dostupno - svjesnim pristupima stvaralaštva i svjesnim sredstvima psihotehnike. Oni nas, prije svega, poučavaju da, kad podsvijest počne raditi, valja umjeti ne smetati joj.

Kako je čudno da podsvijest traži pomoć svijesti? - začudio sam se ja.

- Meni to izgleda normalno, - rekao je Arkadije Nikolajevič. - Elektricitet, vjetar, voda i druge stihije prirode traže poštovanog i pametnog inženjera da ih potčini čovjeku. Naša podsvjesna stvaralačka snaga takođe ne može opstati bez svojevrsnog inženjera, bez svjesne psihotehnike. Tek onda kad glumac shvati i osjeti da njegov unutrašnji i vanjski život na pozornici u uvjetima koji ga okružavaju protiče prirodno i normalno do granica spontanosti, po svim zakonima ljudske prirode, tek onda se duboka skrovišta podsvijesti oprezno otvaraju i iz njih izlaze osjećanja koja nam nisu svagda jasna. Ona na kraće ili na poduže vrijeme ovladavaju nama i povedu nas onamo kamo im naloži nešto iznutra. Ne poznavajući tu vladajuću silu i ne znajući kako je izučiti, mi je na našem glumačkom jeziku naprosto nazivamo "prirodom". (Stanislavski, 1991:32)

Brecht, za razliku od Stanislavskog, predstavlja epski teatar u djelu *Dijalektika u teatru*. To je model koji podržava liniju nerealizma, distanciranja od lika tehničkim postupkom njegovog predstavljanja. Ta linija drži da je gluma kreacija i konstrukcija umjetnika koji je podvojena ličnost sa jasnom razlikom između njega i lika. Krajnji cilj nije slika prirode onakve kakva ona jeste, nego umjetnikov komentar na tu zbilju. Efekt začudnosti ili trenutak „izlaska“ iz lika za Brechta je bilo pravilo. Za njega je teatar služio za mijenjanje masa i za plasiranje određenih ideja publici:

– U tvojim djelima glumci uvijek imaju mnogo uspjeha. Jesi li ti sam njima zadovoljan?

- Nisam.
- Zato što loše glume?
- Ne, već zato što pogrešno glume.
- A kako da glume?
- Za publiku naučnog razdoblja.
- Kako dakle?
- Tako da pokazuju svoje znanje.
- Kakvo znanje?
- Znanje o ljudskim odnosima. O ljudskim stavovima. O ljudskim snagama.

- *Dobro, to treba da znaju. No kako će to pokazati?*
- *Pružajući ga svjesno. Opisujući. (Brecht, 1966:101)*

Artaud, za razliku od Brechta i Stanislavskog, predstavlja poetski model koji se zasniva na trenutnom iskazivanju. Pokret stavlja ispred riječi. To je model koji simulira stvarnost i, suprotno od epskog, ne ukazuje na činjenicu da ta stvarnost zapravo nije stvarnost. Važno je da se senzibilitet dovede u stanje suptilnog opažanja i nastoji se poetskim, fizičkim i likovnim sredstvima doći do igre. Važan je simbolizam kao sredstvo pokazivanja osjećaja. Uz Artauda se veže pojam *kazališta okrutnosti*:

Priznali mi to ili ne, bili toga svjesni ili nesvjesni, poetsko stanje, to transcendentalno stanje života – u biti je baš ono što publika traži u ljubavi, u zločinu, u drogama, u ratu ili pak u oružanoj pobuni.

Kazalište okrutnosti je bilo stvoreno da vrati kazalištu pojam strastvenog i grčevitog života; u onomu smislu žestoke strogoće, skrajnje kondenzacije scenskih elemenata treba poimati okrutnost na koju se to Kazalište želi oslanjati.

Ta okrutnost, koja će biti krvava kad to ustreba, ali koja to nije sustavno, miješa se dakle s pojmom svojevrstne suhe ćudoredne čistoće, koja se ne ustručava platiti život cijenom kojom ga treba platiti.

Kazalište okrutnosti će odabrati sadržaje i teme koje budu odgovarale uzrujanosti i nemiru koji su znakoviti za naše doba. (Artaud, 2000: 113)

Kojim god modelom se vodili, smatrali ga boljim ili lošijim, točnim ili netočnim, nemoguće se nazivati glumcem, a pri tom baš ništa o modelima ne znati. Moje je mišljenje da svaki model nudi nešto korisno onome tko se bavi glumom. Svaka predstava može zahtijevati poznavanje pojedinog modela, ovisno o redateljskom konceptu. Možda se modeli, na kraju, ipak više tiču režije nego glume jer ako glumac suvereno vlada tehničkim zahtjevima vlastite umjetnosti i misaonim procesima bitnima za shvaćanje odnosa, radnje i uloge, on može bez problema egzistirati unutar bilo kojeg od ovih modela. Zato je po mom mišljenju Stanislavski najbliži glumačkoj umjetnosti, zaduživši je najvažnijom odrednicom: *kad bi i date okolnosti*. Ta premisa određuje stil, žanr, formu, tempo, ritam, dinamiku i radnju kao najbitniji segment igre.

Kao studenti glume koji rade svoju diplomsku predstavu, mi se nismo u procesu oslanjali samo na jedan model po kojem radimo, jer diplomatska predstava ipak podrazumijeva proces učenja uz konvencionalni rad na predstavi. Sam koncept učenja kroz proces, naravno, ne može zahtijevati rad po jednom određenom modelu, već istraživački rad koji uključuje otkrivanje različitih modela igre. Naša je želja bila da u ovoj predstavi objedinimo sva

prethodno naučena znanja o glumi. Zato se nismo prvenstveno vodili određenim redateljskim konceptom, nego smo glumačkim vježbama dolazili do određenih rezultata koje smo na kraju, uz pomoć mentora, uobličili u predstavu.

U prvom dijelu rada u prostoru smo, kao što sam ranije ustanovio, improvizacijom i vježbama dolazili do općih konstrukcija pojedinih scena. Ustanovili smo karaktere, odnose, radnje i perspektive naših uloga. Sada je, jasno, bilo potrebno, ukoliko želimo napraviti predstavu, svemu tome dati formu i stil. Kada je riječ o Shakespeareu, potrebno je napomenuti da postoji određeni stil igre koji se u Londonu njeguje i danas, posebice u kazalištu *The Globe*, u kojem se pokušava što autentičnije igrati Shakespeareove komade – onako kako se to radilo u Shakespeareovo vrijeme. Mi naravno nismo htjeli doslovno prenijeti takav pristup rada na našu predstavu, ali smo neke konvencije takvog teatra preuzeli. Takav stil igre u velikoj mjeri poštuje tekst kao sredstvo stvaranja dramske situacije. Priča se ponajprije odražava kroz glumca kao nosioca radnje. Za razliku od realizma, ovaj način igranja direktno uključuje publiku kao partnera u igri, što se najviše vidi u monolozima koje likovi izgovaraju direktno se obraćajući publici. Kostimi u ovakvim predstavama zahtijevaju samo naznaku koja se tiče ponajprije funkcije lika, a vrijeme i mjesto radnje se ne dočaravaju glumačkom reakcijom, nego se doslovno kažu. Prihvaćajući te konvencije, došli smo do stila igre koji se najvećim dijelom oslanja na glumački odnos, radnju i situaciju, koristeći govor kao primarno sredstvo tehnike, a manje se oslanjajući na izvanjske, dekorativne znakove kazališnog i glumačkog rječnika. Zanimljivo je da se kod Shakespearea može vidjeti spoj realizma i nerealizma (iluzionizma i antiiluzionizma). S jedne strane likovi imaju jasan unutarnji, psihološki razvoj koji se, vjerojatno, ne može igrati zanemarivajući umjetnost proživljavanja, a s druge strane svi dijelovi teksta kojim lik doslovno prepričava ili direktno govori o svojem unutarnjem stanju tako neodoljivo podsjećaju na epski način igre jer se u tom slučaju radi o pokazivačkoj umjetnosti čije je sredstvo distanca od samog lika, a ako ne distanca, onda barem vidljiva svijest o podvojenosti glumca i lika. Zato je o radu na *Rikardu III u četvero* nemoguće govoriti kao o samo jednom modelu pristupa radu.

Bilo kako bilo, sva priča o modelima se na kraju ponovno tiče onoga što smo na samom početku ustanovili kao glavnu odrednicu glumačke umjetnosti – igre. Jedna od najčešćih redateljskih uputa glumcima je – igrajte se! Redatelj je taj koji stvara okvire igre (pravila igre). Zato je, po mom mišljenju, redateljski koncept okvir igre. Ako koncept sužava mogućnosti igre, onda su glumci najčešće nezadovoljni konceptom i redateljem. S druge strane, ako koncept služi proširivanju glumačkih mogućnosti igre, onda je to izazov koji

glumcu, najčešće, pruža uživanje u otkrivanju bezbrojnih mogućnosti u igranju. Sve probe služe u konačnici samo jednome cilju, a to je nastup. Probe su zapravo trening za nastup, a redatelj je onaj koji trenira. U trenutku kada okviri igre postanu fiksirani i jasni, dolazimo do, možda, najvećeg problema glume: kako igrati svaki puta u istim okvirima, a da ta igra uvijek bude predstavljena kao da se upravo sada događa, kao jedinstvena i neponovljiva. Kako da igram da sam netko drugi, svaki puta isto, a da to ne izgleda kao tehničko ponavljanje jedno te istih postupaka? Odgovor je naizgled vrlo kompleksan, no u suštini je vrlo jednostavan, a proizlazi ponovno iz samoga pojma igre. Naime, ako prihvatimo činjenicu da je igra dinamičan proces stvaranja fiktivne stvarnosti u određenom okviru djelovanja i da se u kontekstu događanja kazališta zbiva u određenom vremenskom okviru – sada i ovdje, onda koliko god forma bila strogo postavljena, ne možemo zanemariti da je podložna promijeni jer ne postoji trenutak koji se već nekada u prošlosti dogodio. Jednostavnije rečeno, impuls djelovanja, ukoliko poštujemo logiku akcije i reakcije, nikada ne će biti jednak onomu koji se već jednom desio. Zato je kazališna predstava promjenjiva. Ona reagira na trenutak u kojem postoji i ne može pobjeći od činjenice da se dešava sada, u ovom trenutku. Dobro postavljeni koncept mora biti svojevrsni čuvar priče. On postoji kako bi u igri uopće bilo priče i kako bi publika shvatila tu priču.

U smislu koncepta, naša predstava je temeljena na glumačkim sredstvima pričanja priče. Od početka smo htjeli da bude glumačka predstava u kojoj je prvenstveno glumac taj koji gradi predstavu. Scenografije gotovo da i nema, kostimi su samo naznake na crnoj podlozi, posebne šminke isto tako nema, već se glumom dočaravaju starost, mladost, ljepota ili ružnoća. Siromaštvo scene se u takvom konceptu mora dopuniti dinamikom igre što zahtijeva veliku koncentraciju od početka do kraja izvođenja predstave. Atmosfera scene se također dobiva kroz igru i odnos. *Rikard III u četvero* svakako nije predstava fizičkog teatra jer pokret nije stiliziran niti doveden u prvi plan kao tehničko sredstvo, već je sveden u logici dramskog sukoba dinamičkih sila. Zato slobodno možemo reći da je *Rikard III u četvero* glumačka predstava čak i onda kada govorimo o redateljskom konceptu.

7. PODSVJESNO STVARALAŠTVO

Kada bi se sve o glumi moglo racionalno protumačiti i kada bi postojala formula dobre glume, onda glumu sigurno ne bismo mogli svrstavati u kategoriju umjetnosti. Koliko je teško govoriti o podsvjesnom i da li je ono uopće cilj u glumačkom stvaralaštvu, pokušat ću raspraviti kroz primjere mog razmišljanja tokom rada na našoj predstavi.

Kada smo došli do faze rada u kojoj problemi tehničke prirode više nisu bili primarni iz jednostavnog razloga što smo ih savladali, došli smo do stupnja rada u kojem podsvijest počinje poprimati značajnu ulogu u radu na predstavi. Iako podsvijest u prvim improvizacijama također neminovno utječe na ponašanje na sceni, ona u završnoj fazi rada itekako zaokuplja glumca zato što je upravo podsvjesna aktivnost ono čudo igre (glume) do kojeg tako silno želimo doći. Stanislavski, kao što smo ranije spominjali, podsvjesnom stvaralaštvu daje veliki značaj u glumačkoj umjetnosti, naglašavajući da bez svjesne psihotehnike glumac ne može doći do podsvjesnog stvaralaštva.

Trudite se da na pozornici omogućite širok pristup stvaralačkoj podsvijesti! Neka sve ono što tome smeta bude odstranjeno, a ono što pomaže - podržano! Otuda proizlazi osnovni zadatak psihotehnike: dovesti glumca do takvog samoosjećanja u kojem se može zametnuti podsvjesni stvaralački proces organske prirode.

Kako svjesno doći do onoga što, reklo bi se, po svojoj prirodi nije podatno svijesti, što je podsvjesno? Na našu sreću nema oštarih granica između svjesnog i podsvjesnog proživljavanja.

I ne samo to: svijest često daje pravac u kojem podsvjesna aktivnost nastavlja raditi. To svojstvo prirode obilato koristimo u našoj psihotehnici. Ono nam omogućuje da ostvarimo jednu od glavnih osnova našeg umjetničkog pravca: pomoću svjesne psihotehnike stvarati podsvjesno stvaralaštvo glumca. (Stanislavski, 1991:323)

Kakva god predstava bila, gluma unutar nje, po mom mišljenju, ne može postojati bez podsvjesnog stvaralaštva. U tom pogledu, ja se potpuno vodim Stanislavskim koji je, na sreću, toliko proučavao i pisao o podsvijesti. Smatram da je podsvijest zaslužna za najsuptilnije reakcije glumca na sceni. Ona iznenađuje glumca i stvara čuđenje i ljepotu igre. O njoj je jako teško pisati i strahovito ju je teško definirati, pa se vjerojatno stječe dojam da

govoreći o podsvijesti mistificiramo glumu i glumačko stvaralaštvo uopće. No kako pobjeći od podsvijesti kada je ona sastavni dio prirode čovjekovog ponašanja? Citirajući Stanislavskog, odgovorit ću – nikako!

Dovedite rad svih elemenata unutarnjeg samoosjećanja, pokretača psihičkog života, same osnovne radnje do normalne, ljudske, a ne glumačke, uvjetne djelatnosti. Tada ćete spoznati na pozornici, u ulozi, istinit život svoje duševne organske prirode. Spoznaće te u sebi i pravu istinu života osobe koju igrate. Istini se ne može ne povjerovati. A tamo gdje je istina i vjera, tamo se samo po sebi na sceni stvara "ja jesam".

Jeste li primijetili da svaki put kad se oni rađaju unutra, sami od sebe, mimo volje glumca, u rad se uključuje organska priroda sa svojom podsviješću. (Stanislavski, 1991:324)

Organska priroda se dakle nalazi u podsvijesti. Istinitost se nalazi također u podsvijesti. No što je to podsvjesno stvaralaštvo i kako ga biti svjestan? To je ključno pitanje koje ja sebi neprestano postavljam. Donekle na njega sam sebi mogu odgovoriti, ali nikako racionalno. Reći ću samo to da podsvijest na sceni ipak u suštini nije jednaka onoj u stvarnom životu. Ona se dešava u kontroliranim uvjetima pa je u tom smislu i ona u suštini potpuno fiktivna. Kontrolirana podsvijest je sama po sebi paradoksalna. Ona nema gotovo nikakve veze sa podsvjesnom motivacijom kakvu poznajemo u psihologiji zbog toga što glumac neprestano prepoznaje svoje podsvjesne postupke i potom ih svjesno analizira i koristi u svrhu poboljšanja igre². Samim time glumac namjerno koristi svoj podsvjesni potencijal, za razliku od stvarnog života u kojem nikako ne pokušavamo analizirati svaki impuls koji se eventualno desio nesvjesno.

Na primjeru scene iz naše predstave kada igram Eduarda koji krivi sebe za smrt vlastitog brata, upravo su mi podsvjesni okidači pomogli da mogu suosjećati zajedno sa svojim likom. Otkuda dolazi empatija, ako ne iz podsvijesti? Shvatio sam da je nemoguće prisiliti osjećaj empatije³. Samo ju neka duboka podsvijest može probuditi na takav način da bude istinita. Zato sposobnost prihvaćanja fiktivne, scenske stvarnosti kao metafore neke slične proživljene situacije može proizvesti vrlo sličnu emociju na sceni kao onakvu kakva bi bila u istoj situaciji u stvarnosti. Ne samo emociju, nego i radnju kao takvu i njezine postupke.

² Prema leksikonu termina u psihologiji *podsvjesna motivacija* je sistem motiva kojih nismo svjesni, a utječu na naše ponašanje. Pojedinci se katkada ponašaju na određen način, a nisu svjesni zašto, odnosno nije im poznat uzrok ponašanja.

³ Prema leksikonu termina u psihologiji *empatija* je reagiranje pojedinca na neku situaciju koju promatra onim emocijama ili ponašanjem koje bi pokazivao da se lično nalazi u toj situaciji. Znači da u kontekstu glume, empatija postoji ili ne, naprosto je nemoguće prisilno empatirati.

Treba isto tako naglasiti da podsvjesno stvaralaštvo ne može biti onaj primarni dio stvaranja uloge zbog toga što ipak na podsvijest ne možemo sto posto računati. Ipak vježbanje i utvrđivanje konkretne tehnike jedino može biti garancija glumačkog uspjeha, a oni koji pretjerano računaju da će ih podsvijest spasiti od loše napravljene uloge, po mom mišljenju, riskiraju potpuni debakl.

Zato sam se neprestano tokom rada pokušavao vraćati onim ranije utvrđenim činjenicama, analizama, odnosima, perspektivi, govoru, pokretu, glasu itd. U trenucima potpune sumnje u samoga sebe, jedino su me takve, konkretne stvari mogle vratiti mojem glavnom zadatku – ostvarivanja uloge. Podsvjesno stvaralaštvo utoliko pomaže stvaranju uloge, da neprestano iznenađuje mene samoga kada ga prepoznam. Također me iznenađuje kada ga prepoznam kod svojih kolega, i to u nekim prekrasnim trenucima zajedničke igre. U svakom slučaju, lijepo je vjerovati da nadahnuće dolazi iz same igre i da nekakva podsvijest omogućava glumi da pronalazi put svojem ostvarenju.

8. SURADNICI I PRVA PUBLIKA

Sve o čemu sam do sada pisao, ako promatramo u kontekstu rada na jednoj predstavi iz glumčeve perspektive, tiče se pripreme za nastup pred publikom. Kazalište postoji onda kada se komad predstavlja publici. U tom smislu publika je jedan od uvjeta kazališta. Od samog početka nekog glumačkog života pitanje nastupa pred onima koji će taj nastup gledati, slušati i prihvaćati u bilo kojem smislu, opća je preokupacija u radu na bilo kojoj predstavi. Kulturni djelatnik je u tom smislu onaj koji postoji unutar konteksta određenog umjetničkog djela. On zato mora imati razvijeni etički i moralni kodeks unutar svoga djelovanja upravo zbog toga što je on kao takav – onaj koji nešto predstavlja i na neki način za to odgovara.

U trenutku kada je naša predstava poprimila konačan oblik. Kada su bile fiksirane sve scene i kada je svatko znao točno što u kojem trenutku mora obaviti, mi smo kao ansambl bili spremni za dolazak prve publike. Najčešće prvom publikom smatramo ljude koji dolaze na „kontinuir“ probe u svrhu eventualnog ukazivanja na neku nelogičnost. Radi se najčešće o

ljudima iz kazališta, kolegama ili profesorima s akademije koji nisu direktno sudjelovali na tom projektu pa kao takvi mogu imati objektivno mišljenje.

Moram priznati da meni osobno te probe predstavljaju priličan stres i nije mi lako igrati ne znajući kako će kolege reagirati na naš rad. S druge strane, objektivno mišljenje, bilo ono pozitivno ili negativno, može uvelike pomoći da se u eventualnim sitnim intervencijama bitno poboljša konačni rezultat cjelokupnog rada.

U tom smislu nam je najviše pomogla profesorica Maja Đurinović s kojom smo prethodnih godina studiranja radili na jednoj od najbitnijih disciplina glumačke tehnike – na scenskom pokretu. Njezine primjedbe su se najviše ticale djela igre u kojem nam je promaknuo glavni sadržaj bitan za razumijevanje priče. U prvi čas se činilo da je profesorica vrlo oštra, no kada smo primijenili njene upute došli smo do zaključka da se predstava puno bolje prati. Ona nam je ukazala na neke bitne tempo-ritamske propuste u govoru i pokretu koje Majkl Mikolić i mi nikako nismo ranije primijetili jer smo dugo bili u procesu, pa smo neke stvari podrazumijevali. To se najviše ticalo određenih nedorečenih odnosa između likova. Ponajprije Rikardovog odnosa prema Elizabeti pred kraj komada, kada on želi oženiti njezinu kćer. Profesorica je ukazala na slojevitost tog odnosa, koji je svakako vrlo kompleksan. Predložila je Nikši i Kristini da ne igraju samo jednu liniju radnje u kojoj Rikard nagovara, već da otkriju arhetipsko značenje tog odnosa. Isto je predložila meni da pronađem veću distinkciju među likovima. Potakla nas je također na igrivost i prezentnost u samome nastupu te smo time postigli veću dinamičnost u igri. Pred samu premijeru profesorica je bila zadovoljna promjenama koje smo unijeli prihvaćajući njezine upute.

Nakon prve publike, vjera u dobar i kvalitetan rad postajala je sve veća. Upravo nam je to pružalo određenu sigurnost na sceni. Počeli smo sve manje misliti, a sve se više prepuštati užitku igranja. Transformacije likova su nam postale zabava. U svakom segmentu igre smo pronašli ono što nas veseli. Jedni druge smo izuzetno podržavali u igri na sceni, što smatram najljepšom gestom kolega u takvom kolektivnom radu kao što je gluma.

Počeli smo se baviti dekoriranjem svoje predstave. Zajedno s Majklom Mikolićem smo osmislili svjetla i namjestili reflektore. Napravili smo odabir glazbe u predstavi koristeći Petra Eldana kao kompozitora. On je svojim doprinosom pomogao u stvaranju atmosfera određenim glazbenim podlogama. Zdenka Lacina nam je pomogla kao kostimograf odabirom i izradom svih naznaka kostima za brojna lica u našoj predstavi. Profesorice Barbara Rocco i Tamara Kučinović su svojom asistencijom u režiji uvelike pomogle kako Majklu Mikoliću

kao redatelju, tako i nama glumcima. Sada je sve bilo spremno za naš diplomski ispit i premijeru naše predstave *Rikard III u četvero*.

9. RIKARD III U ČETVERO

Na kraju je *Rikard III u četvero* ispala predstava kakvu smo od samog početka htjeli napraviti. Kao studente glume zanimale su nas najprije glumačke karakteristike predstave. Otkrivali smo različite načine igre, vjerovali smo u proces, imali smo uspone i padove, ali smo isto tako puno toga o glumi naučili. Cjelokupan rad na ovoj predstavi za mene je neprocjenjivo iskustvo koje će mi zauvijek ostati. Proučavali smo i upoznali Shakespearea, koji je jedan od najvažnijih autora kazališnih komada svih vremena, isprobavali smo različite modele igre, bavili smo se perspektivom uloge i unapređenjem svoje glumačke tehnike. Otkrivali smo sve zakonitosti glumačke igre kao fenomena umjetnosti. Bavili smo se partnerskom igrom i međuljudskim odnosima u kontekstu najkompleksnijih ljudskih osobina. Igrali smo čitavu paletu različitih karaktera i tražili najsitnije razlike između tih karaktera. Savladavali smo veliku količinu teksta i mizanscena. Razmišljali smo o svojim glumačkim radnjama i postupcima te jedni druge u tome poticali i kritizirali.

Nikša je imao vrlo težak zadatak igrajući Rikarda Glostera, koji je toliko kompleksan lik i nositelj cijele predstave. Uspio je doći do zavidne igre u kojoj je Rikarda vodio ne samo kao okrutnog zločinca, nego kao čovjeka sa svim njegovim fizičkim i psihološkim karakteristikama. Kristina je pak uspjela tako precizno i jasno odigrati gotovo sve ženske likove u drami superiornom glumačkom vještinom i psihološkom analizom njihovih unutarnjih stanja. Nino je svojim habitusom i svojim glumačkim šarmom cijeloj predstavi unio duhovitost i vedrinu igre. Savladao je najveću količinu različitih likova odličnom tjelesnom transformacijom i odabirom zanimljivih glumačkih postupaka. Bilo je prekrasno iskustvo promatrati svoje kolege kako napreduju i grade svoje uloge. Možda sam gledajući njih naučio više nego što sam to uspio u radu na sebi.

Ja sam zaista dao sve od sebe da izvršim svoj zadatak. U liku Clarensa sam od samog početka vidio veliki potencijal igre. Eduard me zaokupio tokom procesa kada sam shvatio njegovu liniju radnje, a najveći mi je izazov bio Buckingham. Smatram da je taj lik najdalje od moje prirode i od mog privatnog karaktera. Trebalo mi je dugo da shvatim njegove

postupke i da se na neki način s njime poistovjetim. Jesam li u tome uspio neka prosuđuju drugi. Meni preostaje da i dalje otkrivam tajne glumačke umjetnosti i da ih pokušam primjenjivati u svojem daljnjem radu.

Na kraju, dolazim do zaključka da je gluma djelatnost koja zahtijeva neprestani rad na sebi. Svaka predstava zahtijeva ponovno prilagođavanje likovima, kolegama, redatelju, sadržaju, tekstu, mizanscenu itd... Biti glumac znači stalno raditi na sebi, promatrati svijet oko sebe, ljudske odnose, druge umjetnosti i na kraju, shvatiti različite ljudske postupke i suosjećati s ljudskim sudbinama.

10. LITERATURA

- Artaud, Antonin. (2000.), KAZALIŠTE I NJEGOV DVOJNUK. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Brecht, Bertolt. (1966.), DIJALEKTIKA U TEATRU. Beograd: NOLIT.
- Bogdanović, Milan. (1923.), uvod u: Kralj Rikard III. Zagreb: IZDANJE „MATICE HRVATSKE.
- Čudina, Mira/Obradović, Josip. (1965.), Psihologija. Zagreb: „PANORAMA“.
- Melchinger, Siegfried. (1989.), Povijest političkog kazališta. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Shakespeare, William. (1923.), Kralj Rikard III. Zagreb: IZDANJE „MATICE HRVATSKE.
- Stjepanović, Boro. (2005.), GLUMA I, II, III. Sterijino pozorje, Novi Sad. Univerzitet Crne Gore, Podgorica.